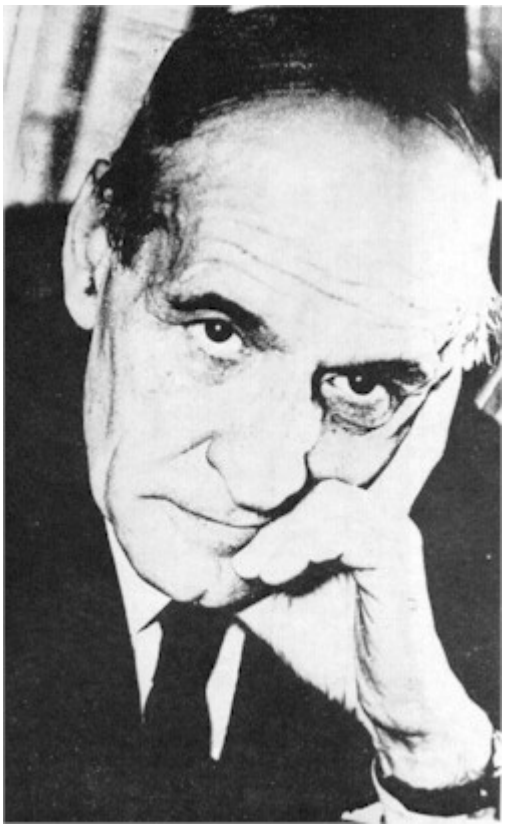
José Ortega y Gasset



Trattato di estetica in forma di prologo

ουσια

VISIT…

Questo libretto di versi, che l'autore chiama El Pasajero, ci fa assistere all'esordio di un nuovo poeta, alla nascita di una nuova musa. Ad ogni istante l'aria è popolata di voci poetiche, alcune delle quali sono piene e armoniose, o quantomeno corrette; ma ben poche sono grida liriche e originali. Non siamo troppo duri verso la mancanza di originalità: adottiamo per le opere d'arte in cui non si tenta uno stile nuovo una critica appropriata. Richiediamo loro pienezza, armonia, almeno correttezza -le virtù dell'eternità.

Però riserviamo il nostro amore di lettori ai poeti veri, cioè agli uomini che apportano un nuovo stile, che sono uno stile. Perché questi uomini arricchiscono il mondo, accrescono la realtà. La materia, si diceva un tempo, non cresce né diminuisce; ora i fisici dicono che si degrada, che decresce. È ancora vero che non aumenta. Ciò significa che le cose sono sempre le stesse, che dal loro materiale non può venire alcun ampliamento. Ma ecco che il poeta fa entrare le cose in un turbine e in una sorta di danza spontanea. Soggette a questo dinamismo virtuale, le cose assumono un senso nuovo, si convertono in altre cose nuove.

La materia, sempre vecchia e invariabile, portata da turbini dalla traiettoria sempre nuova, è il tema della storia dell'arte. I vortici dinamici che mettono la novità nel mondo, che aumentano idealmente l'universo, sono gli stili.

Giunto al punto, per me così importante e strano, di scrivere qualche pagina introduttiva a un bellissimo fascio di poesie, non sapevo come decidermi.

Il valore caratteristico di questo libro consiste, come ho detto, nell'annunciare un poeta veramente nuovo, uno stile, una musa. D'altra parte, lo stile e la musa, in queste pagine, non fanno altro che iniziare a germogliare. Io credo che sarebbe indelicato avvicinarsi troppo ad essi per definirli. Ritengo preferibile dedicare le pagine che seguono a fissare un po' la nozione generale di stile, di musa. Da queste pagine il lettore coglierà un'emozione di rispetto verso queste prime parole di un poeta che aspira al massimo a cui si possa aspirare: ad essere se stesso.

Tuttavia sappia il lettore che queste mie pagine formano a quelle di assoluta poesia del Pasajero come un atrio di assoluta prosa. Parlano di estetica -che è l'esatto contrario dell'arte, ed è, o pretende di essere, scienza.

1. Ruskin, l'usuale e la bellezza

Leggere versi non è una delle mie occupazioni abituali. In generale non concepisco che possa esserlo per qualcuno. Tanto per leggere, quanto per creare una poesia dovremmo esigere una certa solennità. Non una solennità di pompe esteriori, però sì quell'aria di stupore intimo che invade il nostro cuore nei momenti essenziali. La pedagogia contemporanea sta influendo in modo deplorevole sull'ambito della cultura estetica, facendo dell'arte una cosa usuale, normale, a ore fisse. In tal modo perdiamo il sentimento delle distanze; perdiamo il rispetto e il timore per l'arte; ci accostiamo ad essa in qualunque momento, con gli abiti e l'umore che capitano, e ci abituiamo a non capirla. L'emozione reale a cui oggi ci riferiamo quando parliamo del godimento estetico è -se vogliamo riconoscerlo sinceramente- un pallido diletto privo di vigore e densità, prodotto in noi dall'assiduità con l'opera bella.

Uno degli uomini più funesti per la bellezza è stato forse Ruskin, che ha dato dell'arte un'interpretazione inglese. L'interpretazione inglese delle cose consiste nel ridurle o oggetti domestici e abituali. L'inglese aspira soprattutto a vivere bene, comodamente; il comfort è per l'inglese l'equivalente della sensualità per il francese e della filosofia per il tedesco. Orbene, il comfort, la comodità, impongono numerosissime condizioni alle cose, distinte a seconda della funzione vitale che in ogni caso si vuole rendere comoda: solo una condizione è generica, ineluttabile, e quasi una specie di a priori di ciò che è comodo: l'essere consueto. Non a caso l'Inghilterra è il paese che ha risolto il problema di avanzare senza rompere con i suoi usi antichi. L'insolito, per il solo fatto di esser tale, è scomodo.

Ruskin è riuscito a dare un'interpretazione dell'arte che ne prende solo ciò che è suscettibile di convertirsi in esercizio consuetudinario. Il suo vangelo è l'arte come uso e comodità. Questa intenzione, naturalmente, può consentire di rendere comprensibile solo quelle arti che di rigore non sono tali: le arti industriali o decorative. Ruskin si ostina a introdurre la

Bellezza nella severa, placida dimora inglese: per questo deve prima addomesticarla, debilitarla, dissanguarla. Così, ridotta a un fantasma, ridotta ad aggettivo, la conduce per le onorate case dei cittadini britannici.

Io non dico che la decorazione o l'industria artistica siano prive di bellezza: dico solo che la loro bellezza non è solo bellezza -è utilità riverniciata di bellezza, ritoccata di bellezza: è acqua con qualche goccia bacchica. Il fatto è che l'uomo contemporaneo si è abituato a non chiedere alla bellezza emozioni più profonde di quelle suscitate dalle arti industriali, e se fosse sincero confesserebbe che il godimento estetico non è un piacere diverso da quello prodotto dalle cose un po' rassettate e messe in bell'ordine.

Sarebbe prudente liberare la Bellezza da questa guaina decorativa in cui la si vuol tenere, e che un'anima acciaiata torni a far brillare al sole i suoi pericolosi fulgori. Questo buon XX secolo, che ci porta nelle sue forti braccia dai muscoli tesi, sembra destinato a rompere con alcune ipocrisie, insistendo sulle differenze che separano le cose. Sentiamo che dalla radice del nostro animo sale come una volontà solare, nemica delle visioni crepuscolari dove tutti i gatti sono bruni. La Scienza non sarà per noi un senso comune sostenuto da strumenti di misura, né la Morale sarà un passivo buon nome della nostra attività in società -né la Bellezza un buon portamento, semplicità o compostessa. Tutte queste cose -senso comune, buon nome civile, portamento- vanno benissimo, non abbiamo niente contro di loro, ci disgusterebbe chiunque le disprezzasse. Ma Scienza, Morale e Bellezza sono cose diverse, che non gli assomigliano affatto.

Leggere poesie non è una delle mie occupazioni abituali.

Io ho necessità di bere acqua in un bicchiere pulito, ma non datemi un bicchiere bello. In primo luogo, ritengo molto difficile che un bicchiere per bere possa, rigorosamente parlando, essere bello; ma se lo fosse, io non potrei portarmelo alle labbra. Mi sembrerebbe, bevendone l'acqua, di bere il sangue di un simile -non di un simile, ma di un identico. O mi occupo di placare la sete, o mi occupo di Bellezza; un termine medio equivarrebbe a falsificare entrambe. Quando avrò sete, per favore, datemi un bicchiere pieno, pulito e senza bellezza.

C'è gente che non ha mai avuto sete, quel che si chiama davvero sete, vera sete. E c'è chi non ha mai sofferto l'esperienza essenziale della Bellezza.

Solo così si spiega che qualcuno possa bere in bicchieri belli.

2. L'«io» come realtà operante

Possiamo usare, utilizzare solo le cose. E viceversa: cose sono i punti in cui si innesta la nostra attività utilitaria. Orbene: possiamo porci in atteggiamento utilitario dinanzi a tutto, fuorché dinanzi a una cosa, fuorché dinanzi a una cosa sola, dinanzi a un'unica cosa: Io.

Kant riduce la morale alla sua nota formula: opera in modo tale da non usare gli altri uomini solo come mezzi e siano come fini dei tuoi atti. Fare di queste parole, come Kant, l'espressione di una norma e lo schema di ogni dovere equivale a dichiarare che di fatto ciascuno di noi usa gli altri simili, li tratta come cose. L'imperativo di Kant, nei suoi vari dettami, aspira a che gli altri uomini siano per noi non utensili, cose. E questa dignità di persone sopravviene a qualcosa quando applichiamo la massima immortale del Vangelo: tratta il prossimo tuo come te stesso. Fare di qualcosa un me stesso è l'unico modo perché cessi di essere cosa.

Ma, a quanto pare, davanti a un altro uomo, davanti a un altro soggetto, ci è dato di scegliere fra il trattarlo come cosa, utilizzarlo, o il trattarlo come «Io». Ecco un margine di arbitrio, margine che non sarebbe possibile se gli altri individui umani fossero realmente «Io». Il «tu», il «lui», sono dunque fittiziamente «io». In termini kantiani diremmo che la mia buona volontà fa di te e di lui degli altri io.

Ma prima parlavamo dell'io come dell'unico che non solo non vogliamo, ma neppure possiamo convertire in cosa. Questo deve essere preso alla lettera.

Per vederlo chiaramente conviene rendersi conto anzitutto della modifica che l'uso di un verbo in prima persona del presente indicativo introduce nel suo significato rispetto al suo significato in seconda o terza persona: io cammino, ad esempio. Il senso di camminare in «io cammino» e «egli cammina» ha evidentemente un primo aspetto di identità -altrimenti non useremmo la stessa radice verbale. Si avverta che «significato» non vuol dire altro che

«riferimento a un oggetto»; pertanto, «identico significato» equivarrà a «riferimento allo stesso oggetto o realtà». Ebbene, se concentriamo con una certa insistenza la nostra attenzione sulla realtà cui si riferisce l'«io cammino», noteremo quanto sia grande la differenza rispetto a quella cui si riferisce «egli cammina». Il camminare di «egli» è una realtà che percepisco con gli occhi mentre si verifica nello spazio: una serie di posizioni successive delle gambe sul suolo. Nell'«io cammino» forse mi si presenta l'immagine visuale dei miei piedi che si muovono, ma oltre a questo, e come più direttamente richiamato in quelle parole, trovo una realtà invisibile ed estranea allo spazio: lo sforzo, l'impulso, le sensazioni muscolari di tensione e resistenza. La differenza non può essere maggiore. Si direbbe che nell'«io cammino» mi riferisco al camminare visto dall'interno di ciò che è, e nell'«egli cammina» al camminare visto nel suo risultato esteriore. Tuttavia l'unità del camminare come evento intimo, e dell'andare come avvenimento esterno, pur essendo palmare, immediata e presente senza richiederci alcun lavoro, non implica la benché minima somiglianza tra i suoi due aspetti.

Cos'hanno a che vedere tra loro, in che possono assomigliarsi la peculiare cosa «intimo sforzo», «sensazione di resistenza», con un corpo che varia la sua collocazione nello spazio? C'è dunque un «io-camminare» completamente diverso dal «camminare altrui».

Qualunque altro esempio addotto riprodurrà la stessa osservazione. Tuttavia, in casi come quello di «camminare» sembra che il significato più chiaro e primario sia quello esteriore. Non andiamo ora a verificare perché è così.

Basti avvertire che, invece, un'intera classe di verbi si caratterizza per il fatto che il loro significato primario ed evidente è quello che hanno in prima persona. Io desidero, io odio, io sento dolore. Il dolore o l'odio altrui chi li ha sentiti? Vediamo solo una fisionomia contratta, occhi che trafiggono.

Questi oggetti visuali cos'hanno in comune con ciò che trovo in me quando trovo il mio dolore o il mio odio?

Con ciò risulta chiara, a mio parere, la distanza tra «io» e ogni altra cosa, sia essa un corpo inanimato o un «tu» o un «egli». Come potremmo esprimere in modo generale questa differenza tra l'immagine o concetto del dolore e il dolore sentito e dolente? Forse facendo notare che si escludono a vicenda: l'immagine del dolore non duole; più ancora, allontana il dolore, lo sostituisce con la sua ombra ideale. E viceversa, il dolore dolente è il contrario della sua immagine: nel momento in cui diventa immagine di se stesso, cessa di dolere.

Io significa, dunque, non quest'uomo a differenza dell'altro, men che meno l'uomo a differenza delle cose, bensì tutto -uomini, cose, situazioni- in quanto si stanno verificando, essendo, compiendosi. In base a questo, ciascuno di noi è io, non per la sua appartenenza a una specie zoologica privilegiata, che ha un apparato di proiezione chiamato coscienza, ma più semplicemente perché è qualcosa. Questa scatola di pelle rossa che ho davanti a me non è io perché è solo una mia immagine, ed essere immagine equivale appunto a non essere la cosa immaginata. Immagine, concetto, ecc., sono sempre immagine, concetto di... e ciò di cui sono immagine costituisce il vero essere. La stessa differenza esistente tra un dolore di cui mi si parla e un dolore che sento io, esiste tra il rosso visto da me e lo star essendo rossa di questa pelle della scatola. Per essa l'esser rossa è come per me il dolermi. Come c'è un io-Tizio, c'è un io-rosso, un io-acqua e un io-stella.

Tutto, guardato dall'interno di se stesso, è io.

Ora si vede perché non possiamo metterci in un atteggiamento utilitario davanti all'«io»: semplicemente perché non possiamo metterci davanti a lui, perché lo stato di perfetta compenetrazione con qualcosa è indissolubile, perché è tutto in quanto intimità.

3. «Io» e il mio io

Tutto, guardato dall'interno di se stesso è io.

Questa frase può servire solo da ponte per la comprensione rigorosa che cerchiamo. Di rigore è inesatta.

Quando io sento un dolore, quando amo o odio, io non vedo il mio dolore, né mi vedo amare o odiare. Perché io veda il mio dolore, è necessario che interrompa la mia situazione di dolorante e mi converta in un io osservante. Questo io che osserva l'altro io dolente è ora l'io vero, operativo, presente. L'io dolente, parlando con precisione, non c'è più ed ora è solo

un'immagine, una cosa o un oggetto che ho di fronte.

In tal modo arriviamo all'ultimo passo dell'analisi: «io» non è l'uomo in opposizione alle cose, «io» non è questo soggetto in opposizione al soggetto «tu» o «egli»; «io», infine, non è quel «me stesso», me ipsum, che credo di conoscere quando metto in pratica l'apoftegma delfico: «conosci te stesso».

Ciò che vedo levarsi all'orizzonte e vacillare sulle oblunghe nubi dell'alba come un'anfora d'oro non è il sole, ma un'immagine del sole; nello stesso modo, l'«io» che mi sembra di avere così immediato a me, è solo un'immagine del mio «io».

Non è questo il luogo opportuno per muovere guerra al peccato originale dell'età moderna che, come tutti i peccati originali, a dire il vero, è stato la condizione necessaria di non poche virtù e trionfi. Mi riferisco al soggettivismo, malattia mentale dell'età che inizia col Rinascimento, e che consiste nella supposizione che la cosa più vicina a me sia io -cioè più vicina a me, in quanto alla conoscenza, è la mia realtà, ovvero io in quanto realtà. Fichte, che anzitutto e soprattutto fu un uomo eccessivo, l'eccessivo elevato alla categoria del genio, mostra il massimo grado di questa febbre soggettiva, e sotto il suo influsso vi fu un'epoca in cui, a una certa ora della mattina, dentro le aule germaniche si estraeva il mondo dall'io come si estrae di tasca il fazzoletto. Dopo che Fichte ebbe dato inizio al declino del soggettivismo, o forse in quegli stessi momenti, si è annunciato, come un vago profilo di costa, il nuovo modo di pensare, esenta da quella preoccupazione.

Questo io che i miei concittadini chiamano Tal dei Tali, e che sono io stesso, in definitiva ha per me gli stessi segreti che per loro. E viceversa: degli altri uomini e delle cose non ho notizie meno dirette che di me stesso. Come la luna mi mostra solo la sua pallida spalla stellare, così il mio «io» è un viandante imbacuccato, che passa davanti alla mia conoscenza lasciandole vedere solo la schiena avvolta nel panno di un mantello.

Tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare -dice il volgo. E Nietzsche: «È molto facile pensare le cose; ma è molto difficile esserle». La distanza tra il dire e il fare, tra il pensare qualcosa e l'esserla, è esattamente la stessa che corre tra cosa e io.

4. L'oggetto estetico

In tal modo arriviamo al seguente rigido dilemma: non possiamo rendere oggetto della nostra comprensione, non può esistere per noi niente, se non si converte in immagine, in concetto, in idea -cioè se non cessa di essere ciò che è, per trasformarsi in un'ombra o schema di se stesso. Solo con una cosa abbiamo una relazione intima: questa cosa è il nostro individuo, la nostra vita; ma questa nostra intimità, quando si converte in immagine, cessa di essere intimità.

Quando dicevo che nell'«io cammino» ci riferiamo a un camminare visto dal suo interno, alludevo a un'interiorità relativa: rispetto all'immagine del movimento di un corpo nello spazio, l'immagine del movimento delle mie sensazioni e dei sentimenti è quasi un'interiorità. Ma la vera intimità che qualcosa è in quanto sta operando, si trova a uguale distanza dall'immagine dell'esterno e da quella dell'interno.

L'intimità non può essere oggetto nostro, né della scienza, né del pensare pratico, né del pensare meccanico. E tuttavia è il vero essere di ogni cosa, l'unica realtà sufficiente e la cui contemplazione ci soddisferebbe pienamente.

Accantoniamo il problema se sia possibile razionalmente, e come sarà possibile, rendere oggetto della nostra contemplazione ciò che sembra condannato a non essere mai oggetto. Questo ci farebbe addentrare troppo nei territori della metafisica. Collochiamoci con un po' di attenzione di fronte a un'opera d'arte -il Pensatore, ad esempio, divinamente quieto sotto la luce fredda della cappella medicea. E domandiamoci cosa è che in definitiva serve come termine, come oggetto e tema alla nostra contemplazione.

Non è il blocco di marmo, come immagine di una realtà: è evidente che, se potessimo trattenerlo nel ricordo in tutti i suoi dettagli, la sua esistenza materiale ci sembrerebbe indifferente. La coscienza della realtà di quel corpo marmoreo non interviene nella nostra fruizione estetica -o meglio, interviene solo come strumento per farci arrivare all'intuizione di un oggetto puramente immaginario, che potremmo trasportare integralmente nella nostra fantasia.

Ma neanche l'oggetto fantastico è l'oggetto estetico. Un oggetto fantastico non ha

motivo di essere diverso da un oggetto reale: la differenza tra i due si riduce al fatto che una stessa cosa la rappresentiamo come esistente o come inesistente. Ma il Pensatore è un nuovo oggetto dalle qualità non paragonabili, col quale ci sentiamo in relazione grazie a quell'oggetto di fantasia. Esso comincia dove finisce ogni immagine. Non è la bianchezza di questo marmo, né queste linee e le forme, ma ciò a cui tutto questo allude, e che troviamo d'improvviso davanti a noi con una presenza piena a tal punto che potremmo descriverla solo con queste parole: assoluta presenza.

Che differenza c'è tra il pensare del Pensatore e l'immagine visiva che abbiamo a volte di un uomo pensoso di fronte a noi? L'immagine visiva opera su di noi come un racconto, ci dice che lì, accanto a noi, qualcuno pensa: c'è sempre una distanza tra ciò che ci si dà nell'immagine e ciò a cui l'immagine si riferisce. Ma nel Pensatore abbiamo l'atto stesso del pensare mentre si sta compiendo (ejecutándose). Assistiamo a ciò che altrimenti non può mai esserci presente.

Triviale ed erronea è la descrizione che un teorico contemporaneo di estetica dà di questo peculiarissimo modo di conoscenza, di sapere su un oggetto, offertoci dall'arte. Secondo Lipps, proietto il mio io nel pezzo di marmo levigato, e l'intimità del Pensatore sarebbe come la maschera di me stesso.

Questo è evidentemente falso: mi rendo conto perfettamente che il Pensatore è lui e non io, è il suo io e non il mio.

L'errore di Lipps è figlio di quel prurito soggettivista a cui mi sono riferito prima, come se questa trasparenza letteralmente non comparabile dell'oggetto estetico potesse averla per me, fuori dall'arte, il mio io.

Nell'introspezione, nell'auto-osservazione non troverò l'intimità del pensare come in questo volume marmoreo. Niente è più falso dell'immaginare l'arte come un sotterraneo della vita interiore, come un metodo per comunicare agli altri ciò che fluisce nel nostro sotterraneo spirituale. A questo scopo c'è la lingua; ma la lingua allude, meramente, all'intimità; non la offre.

Si osservino i tre termini che intervengono in ogni espressione linguistica.

Quando dico «mi duole», è necessario distinguere: 1) il dolore stesso che io sento; 2) la mia immagine di questo dolore, la quale non duole; 3) la parola «mi duole». Cosa trasporta all'anima attigua questo suono «mi duole», cosa significa? Non il dolore dolente, ma l'immagine anodina del dolore.

La narrazione trasforma tutto in fantasma di se stesso, lo allontana, lo traspone oltre l'orizzonte dell'attualità. Il narrato è un «fu». E il fu è la forma schematica lasciata dal presente da ciò che è assente, l'essere di ciò che non è più -la muta abbandonata dal serpente.

Ebbene, pensiamo cosa significherebbe una lingua, o un sistema di segni espressivi, la cui funzione non consistesse nel narrarci le cose, ma nel presentarcele mentre si compiono (como ejecutándose).

Questa lingua è l'arte: questo fa l'arte. L'oggetto estetico è un'intimità in quanto tale -è ogni cosa in quanto io.

Non dico -attenzione!- che l'opera d'arte ci scopra il segreto della vita e dell'essere: dico, però, che l'opera d'arte ci compiace con quel peculiare godimento che chiamiamo estetico, perché ci sembra che ci renda patente l'intimità delle cose, la loro realtà operativa -di fronte a cui le notizie della scienza sembrano meri schemi, remote allusioni, ombre e simboli.

5. La metafora

Il nostro sguardo, nel dirigersi verso una cosa, s'imbatte nella sua superficie e rimbalza tornando alla nostra pupilla. Questa impossibilità di penetrare gli oggetti dà ad ogni atto cognitivo -visione, immagine, concetto- il peculiare carattere di dualità, di separazione tra la cosa conosciuta e il soggetto che conosce. Solo negli oggetti trasparenti, ad esempio un cristallo, sembra che questa legge non si compia: la mia vista penetra nel cristallo; cioè, in forma di atto visivo io passo attraverso il corpo cristallino e c'è un momento di compenetrazione con lui. Nel caso della trasparenza, io e la cosa siamo uno. Tuttavia, di rigore, è questo che accade? Perché la trasparenza del cristallo sia vera è necessario che diriga la mia vista attraverso di esso, in direzione di altri oggetti su cui lo sguardo rimbalzi: un cristallo che fosse guardato sullo sfondo

del vuoto non esisterebbe per noi. L'essenza del cristallo consiste nel servire da transito verso altri oggetti: il suo essere è appunto non esser lui, ma essere altre cose. Strana missione di umiltà, di negazione di se stessi, ascritta a certi esseri! Anche la donna, che secondo Cervantes è «un cristallo trasparente di bellezza» sembra condannata ad «essere altro da sé», nel corporeo come nello spirituale, sembra destinata ad essere un aromatizzato transito di altri esseri, a lasciarsi penetrare dall'amante, dal figlio.

Ma torniamo a noi: se invece di guardare le cose attraverso il vetro, trasformo questo nel termine della mia visione, allora cessa di essere trasparente e mi trovo davanti un corpo opaco.

Questo esempio del cristallo ci può aiutare a comprendere intellettualmente ciò che, in modo istintivo, con perfetta e semplice evidenza, ci è dato nell'arte, vale a dire: un oggetto che riunisce la duplice condizione di essere trasparente e di lasciar trasparire se stesso, e non una cosa diversa da sé.

Orbene, questo oggetto che è trasparente a se stesso, l'oggetto estetico, trova la sua forma elementare nella metafora. Io direi che oggetto estetico e oggetto metaforico sono la stessa cosa, ovvero che la metafora è l'oggetto estetico elementare, la cellumla bella.

Un'ingiustificata disattenzione degli uomini di scienza mantiene ancora la metafora nella condizione di terra incognita. Ma non pretenderò di costruire in queste pagine fugaci una teoria della metafora, e debbo limitarmi a mostrare come si rivela in essa in modo evidente il genuino oggetto estetico.

Conviene anzitutto avvertire che il termine metafora signifca sia un procedimento sia un risultato, un modo dell'attività mentale e l'oggetto con esso ottenuto.

Un poeta del Levante, López Picó, dice che il cipresso è come lo spettro di una fiamma morta.

Ecco una metafora suggestiva. Qual è in essa l'oggetto metaforico? Non il cipresso, né la fiamma, né lo spettro; tutto questo appartiene all'universo delle immagini reali. L'oggetto nuovo che ci viene incontro è un «cipresso-spettro di una fiamma». Orbene, un tale cipresso non è un cipresso, né un tale spettro è uno spettro, né la tal fiamma una fiamma. Se vogliamo conservare ciò che può restare del cipresso, una volta reso fiamma, e di quest'ultima, una volta resa cipresso, ci rimane solo la nota reale dell'identità esistente tra lo schema lineare del cipresso e lo schema lineare della fiamma. Questa è la somiglianza reale tra le due cose. In ogni metafora c'è una somiglianza reale tra i suoi elementi, e perciò si è creduto che la metafora consistesse essenzialmente in un'assimilazione, forse in un accostamento assimilatorio di cose molto distanti.

Questo è un errore. In primo luogo, questa maggiore o minore distanza tra le cose non può significare altro che una maggiore o minore somiglianza tra loro; molto distanti, pertanto, equivale a molto poco somiglianti. E tuttavia la metafora ci soddisfa proprio perché vi accertiamo una coincidenza tra due cose più profonda e decisiva di qualunque somiglianza.

Ma inoltre, se leggendo il verso di López Picó concentriamo la nostra attenzione, con premeditata insistenza, su ciò che le due cose hanno di similitudine reale (lo schema lineare del cipresso e della fiamma), avvertiremo che tutto l'incanto della metafora svanisce, lasciandoci davanti a una muta, insignificante osservazione geometrica. L'elemento metaforico non è, dunque, l'assimilazione reale.

In effetti, la somiglianza positiva è l'articolazione iniziale dell'apparato metaforico, ma non è solo questo. Abbiamo necessità di una somiglianza reale, di una certa prossimità, suscettibile di essere ragionata, tra due elementi, ma con un fine contrario a quello che supponiamo.

Si avverta che le somiglianze su cui poggiano le metafore sono sempre inessenziali dal punto di vista reale. Nel nostro esempio, l'identità dello schema lineare tra un cipresso e una fiamma è a tal punto estrinseca, insignificante per ciascun elemento, che non esitiamo a considerarla un pretesto.

Il meccanismo potrebbe essere il seguente: si tratta di formare un nuovo oggetto, che chiameremo «cipresso bello» in opposizione al cipresso reale. Per ottenerlo è necessario sottoporre quest'ultimo a due operazioni: la prima consiste nel liberarci del cipresso come realtà visiva e fisica, nell'annullare il cipresso reale; la seconda consiste nel dotarlo della nuova,

delicatissima qualità che gli fornisce il carattere di bellezza.

Per ottenere la prima cosa, ne cerchiamo un'altra con cui il cipresso possieda una somiglianza reale in qualche punto, senza importanza per entrambi.

Appoggiandoci su questa identità inessenziale, affermiamo la loro identità assoluta. Questo è assurdo, è impossibile. Uniti da una coincidenza in qualcosa di insignificante, i resti delle due immagini oppongono resistenza alla compenetrazione, respingendosi mutuamente. In tal modo, la somiglianza reale serve, di rigore, per accentuare la dissomiglianza reale tra le due cose. Dove l'identificazione reale si verifica, non c'è metafora. In essa vive la chiara coscienza della non-identità.

Max Müller ha fatto notare che nei Veda la metafora non ha trovato, per esprimere il suo radicale equivoco, la parola «come». Invece l'operazione metaforica ci si presenta allo scoperto, spellata, e assistiamo a questo momento di negazione dell'identità. Il poeta vedico non dice «fermo come una roccia», ma sa, parvato na acyutas – ille firmus, non rupes. Come se dicesse: la fermezza, intanto, è attributo solo delle rocce -ma anche lui è fermo; pertanto, con una fermezza che non è quella della roccia, ma è di un altro genere. Nello stesso modo il poeta offre a Dio il suo inno non suavem cibum, che è dolce, ma non è una vivanda. Il torrente avanza muggendo, «ma non è un toro» [1].

La logica tradizionale parlava del modo tollendo ponens, in cui la negazione di una cosa è al tempo stesso affermazione di una cosa nuova. Così qui il cipresso-fiamma non è un cipresso reale, ma un nuovo oggetto che conserva dell'albero fisico una sorta di stampo mentale -stampo in cui viene versata una nuova sostanza completamente estranea al cipresso, la materia spettrale di una fiamma morta [2]. E viceversa, la fiamma abbandona i suoi rigorosi limiti reali -che ne fanno una fiamma e niente di più di una fiamma- per fluidificarsi in un puro stampo ideale, in una sorta di tendenza immaginativa.

Il risultato di questa prima operazione è dunque l'annullamento delle cose in ciò che esse sono come immagini reali. Urtando l'una con l'altra, si rompono le loro rigide croste, e la materia interna, allo stato fondente, acquista la mollezza del plasma, adatto a ricevere forma e struttura nuove. La cosa cipresso e la cosa fiamma cominciano a fluire e si tramutano in tendenza ideale cipresso e tendenza ideale fiamma. Fuori dalla metafora, nel pensare extrapoetico, ciascuna di queste cose è termine, punto di arrivo della nostra coscienza e suo oggetto. Perciò andare verso di esse esclude l'andare verso l'altra. Ma quando la metafora dichiara la loro identità radicale, con la stessa forza che la loro radicale non-identità, c'induce a non cercare questa identità in ciò che le due cose sono come immagini reali, come termini oggettivi; pertanto a farne un mero punto di partenza, un materiale, un segno al di là del quale dobbiamo trovare l'identità in un nuovo oggetto: il cipresso che, senza assurdità, possiamo trattare come fiamma.

Seconda operazione: una volta avvertiti che l'identità non sta nelle immagini reali, la metafora insiste caparbiamente a proporcela. E ci spinge in un altro mondo dove, come si è visto, essa è possibile.

Una semplice osservazione ci fa trovare la strada verso questo mondo, dove i cipressi sono fiamme.

Ogni immagine ha, per così dire, due volti. In base ad uno di essi, è l'immagine di questa o quella cosa; in base all'altro, in quanto immagine, è qualcosa di mio. Io vedo il cipresso, io ho l'immagine, io immagino il cipresso. Sicché, rispetto al cipresso, essa è solo immagine; ma, rispetto a me, è un mio stato reale, è un momento del mio io, del mio essere.

Naturalmente, mentre si sta effettuando (ejecutando) il mio atto vitale di vedere il cipresso, è lui l'oggetto che esiste per me; cosa sia io in quell'istante rappresenta per me un segreto ignorato. Dunque, da una parte la parola cipresso è il nome di una cosa; dall'altra è un verbo -il mio vedere il cipresso. Se a sua volta questo essere o attività mia deve convertirsi in oggetto della mia percezione, sarà d'uopo che io mi situi, diciamo così, di spalle alla cosa cipresso e, partendo da questa, in senso inverso al precedente, osservi verso l'interno di me stesso e veda il cipresso derealizzarsi, trasformarsi in attività mia, in io. Detto in altro modo: sarà d'uopo trovare la maniera in cui la parola «cipresso», che esprime un sostantivo, entri in eruzione, si metta in attività, assuma un valore verbale.

Ciò che ogni immagine è in quanto stato operativo mio, in quanto operazione del mio io, lo chiamiamo sentimento. È un errore, superato dalla psicologia recente, limitare questo nome agli stati gradevoli o sgradevoli, di allegria e tristezza. Ogni immagine oggettiva, entrando nella nostra coscienza o partendone, produce una reazione soggettiva -così come l'uccello, posandosi sul ramo o lasciandolo, lo fa oscillare, come nell'apertura o nella chiusura di una corrente elettrica si produce una corrente nuova, istantanea. Più ancora: questa reazione soggettiva non è altro che l'atto stesso di percezione, sia esso visione, ricordo, intellezione, ecc. Proprio per questo non ce ne rensiamo conto; dovremmo disattendere l'oggetto presente per prestare attenzione al nostro atto di visione, e pertanto tale atto dovrebbe cessare. Troniamo a ciò che dicevamo più sopra: la nostra intimità non può esserci direttamente oggetto.

Riprendiamo il nostro esempio. Prima siamo invitati a pensare a un cipresso; poi ci viene tolto di mezzo il cipresso e ci viene proposto di collocare, nello stesso luogo da lui occupato, lo spettro di una fiamma. In altri termini, dobbiamo vedere l'immagine di un cipresso attraverso l'immagine di una fiamma, lo vediamo come una fiamma, e viceversa. Ma l'una e l'altro si escludono, si sono reciprocamente opachi. E tuttavia è un fatto che, leggendo questo verso, ci rendiamo conto della perfetta, possibile compenetrazione tra le due immagini -cioè che l'una, senza cessare di essere ciò che è, si può trovare nello stesso posto dell'altra; abbiamo dunque un caso di trasparenza che si verifica nel luogo sentimentale di entrambe [3]. Il sentimento-cipresso e il sentimento-fiamma sono identici. Perché? Ah! Non sappiamo perché: è il fatto sempre irrazionale dell'arte, è l'assoluto empirismo della poesia. Ogni metafora è la scoperta di una legge dell'universo. E anche dopo che una metafora è stata creata, continuiamo a ignorare il suo perché. Sentiamo semplicemente un'identità, viviamo operativamente il cipresso-fiamma.

Con questo interrompiamo l'analisi del nostro esempio. Abbiamo trovato un oggetto costruito da tre elementi o dimensioni: la cosa cipresso, la cosa fiamma -che si convertono ora in mere proprietà di una terza cosa-, il luogo sentimentale o la forma io di entrambe. Le due immagini dotano di carattere oggettivo il nuovo corpo meraviglioso; il suo valore sentimentale gli presta il carattere di profondità, di intimità. Avendo cura di accentare entrambe le parole, potremmo chiamare il nuovo oggetto «cipresso sentimentale».

Questa è la nuova cosa conquistata -per alcuni, simbolo della realtà suprema.

Così Carducci:

E già che la metafora, regina
di nascita e conquista,
è la sola gentil, salda, divina
verità che sussista...

6. Lo stile o la musa

Un'ultima considerazione importa aggiungere qui. La dottrina quasi universale dell'estetica tende a definire l'arte -pur con differenti terminologie- come un'espressione dell'interiorità umana, dei sentimenti del soggetto. Non discuterò in queste pagine un'opinione tanto generale quanto autorevole, ma sottolineo soltanto il suo punto di discrepanza con quanto ho esposto nelle pagine precedenti.

L'arte non è solo un'attività di espressione tale che l'espresso, benché inespresso, era già previamente esistente come realtà. Nella succinta analisi or ora svolta del meccanismo metaforico, i sentimenti non sono il termine del lavoro poetico. È falso, falso di fatto, che in un'opera d'arte sia espresso un sentimento reale. Nel nostro esempio, l'oggetto estetico è letteralmente un oggetto -quello appunto che chiamavamo «cipresso sentimentale». Talché anche il sentimento nell'arte è segno, mezzo espressivo -e non l'espresso-, è materiale per una nuova corporeità sui generis. «Don Chisciotte» non è un mio sentimento, né una persona reale o un'immagine di una persona reale: è un nuovo oggetto che vive nell'ambito del mondo estetico, che è distinto dal mondo fisico e dal mondo psicologico.

Ciò che avviene è che la funzione espressiva della lingua si limita ad esprimere con immagini (quelle sonore o visive delle parole) altre immagini -le cose, le persone, le situazioni, i sentimenti- e l'arte, invece, fa uso dei sentimenti operativi come strumenti di espressione e,

grazie a ciò, dà all'espresso la caratteristica dello starsi effettuando (estarse ejecutando).

Diremmo che, se la lingua ci parla delle cose e allude semplicemente ad esse, l'arte le effettua. Non c'è alcun inconveniente a conservare per l'arte il titolo di funzione espressiva, purche si ammettano due potenze distinte nell'esprimere: l'allusiva e l'operativa (ejecutiva).

Un'altra conseguenza importante deduciamo, sia pure di passata, da tutto quanto si è detto: l'arte è essenzialmente IRREALIZZAZIONE. Dentro l'ambito estetico ci potrà essere occasione di classificare le diverse tendenze in idealiste e realiste, ma sempre nel presupposto ineluttabile che l'essenza dell'arte è la creazione di una nuova oggettività, nata dalla previa rottura e dall'annullamento degli oggetti reali. Di conseguenza l'arte è doppiamente irreale; anzitutto perché non è reale, perché è un'altra cosa, diversa dal reale; in secondo luogo perché questa cosa diversa e nuova, che è l'oggetto estetico, ha in sé come uno dei suoi elementi la frantumazione della realtà.

Come un secondo piano è possibile solo dietro un primo piano, il territorio della bellezza comincia solo ai confini del mondo reale.

Nell'analisi della metafora abbiamo visto in che modo tutto sfocia nel fare dei nostri sentimenti uno strumento di espressione, proprio in ciò che hanno di inesprimibile. Il meccanismo per ottenerlo consisteva nel turbare la nostra visione naturale delle cose, in modo che, al riparo di questa perturbazione, possa edificarsi con l'influsso decisivo ciò che ordinariamente non viene avvertito: il valore sentimentale delle cose.

Dunque, il superamento o la rottura della loro struttura reale e la loro nuova struttura o interpretazione sentimentale sono due aspetti di uno stesso processo.

Il modo peculiare in cui ogni poeta deve derealizzare le cose è lo stile. E poiché, guardando dall'altro aspetto, la derealizzazione non si consegue altrimenti che supeditando la parte che nell'immagine guarda verso l'oggetto alla sua parte soggettiva, sentimentale, come porziuncola di un io -si comprende che si sia potuto dire: lo stile è l'uomo.

Non si dimentichi però che questa soggettività esiste solo in quanto si occupa di cose, e che appare solo nelle deformazioni introdotte nella realtà. In parole più chiare: lo stile procede dall'individualità dell'«io», ma si avvera nelle cose.

L'io di ogni poeta è un nuovo dizionario, un nuovo idioma attraverso cui ci giungono oggetti come il cipresso-fiamma, dei quali non avevamo notizia. Nel mondo reale possiamo avere le cose prima delle parole che si riferiscono ad esse, possiamo vederle o toccarle prima di sapere i loro nomi. Nell'universo estetico, lo stile è al tempo stesso parola, mano e pupilla: solo in esso e con esso veniamo a sapere di nuove creature. Ciò che uno stile dice, non può dirlo un altro. E ci sono stili dal lessico molto ricco, che possono cavare dalla pietraia misteriosa innumerevoli segreti. E ci sono stili che possiedono solo tre o quattro vocaboli, ma grazie ad essi ci giunge un angolo di bellezza che altrimenti resterebbe non nato. Ogni poeta vero, copioso o esiguo, è perciò insostituibile. Uno scienziato è superato da un altro che lo segue: un poeta è sempre letteralmente insuperabile.

Invece risulta patente l'incongruenza di ogni imitazione nell'arte. A che scopo? Nella scienza ha valore proprio ciò che si può ripetere: ma lo stile è sempre unigenito.

Per questo io sento una religiosa emozione quando, nella lettura di opere poetiche recenti -a cui mi dedico solo in momenti di squisita, fervente superfluità- mi sembra di cogliere al di là delle virtù di pienezza, armonia e correttezza, il vagito iniziale di uno stile germinante, il primo vago sorriso di una nuova musa bambina. È la promessa che il mondo ci verrà accresciuto.

7. El pasajero, o una nuova musa

E questo è per me soprattutto il libricino di Moreno Villa. Vi è in esso una poesia intitolata En la selva fervorosa, che il lettore deve leggere con sommo raccoglimento. Lì c'è una poesia pura. Lì non c'è altro che poesia. È esente da quel minimo di realtà conservato dal simbolismo, col suo voler dare l'impressione delle cose. Di queste non si conserva neppure l'impressione (come accade nei componimenti descrittivi che precedono la poesia).

Tra tutte le qualità fisiche, ce n'è una in cui spunta già l'irrealtà: è l'aroma. Per percepirlo, cerchiamo una sorta di concentrazione: sentiamo che ci è necessario isolarci dal contorno, che ci soggioga e ci incastona nell'ordine utilitario delle realtà. A tal fine chiudiamo

gli occhi e aspiriamo alcune volte profondamente, per restarcene per un momento soli con l'aroma. Qualcosa di simile richiede la comprensione della poesia citata, composta con carne di odorazioni.

Dal fondo druidico di questa selva ci sorride una nuova musa che aspira a crescere, e un giorno, speriamo, giungerà alla pienezza di se stessa.

Nel nostro torrido deserto, una rosa sta per aprirsi.

1914

Note

[1] Max Müller, Origine et development de la Religion, p. 179.

[2] È chiaro che in questo esempio ci sono tre metafore: quella che del cipresso fa una fiamma; quella che della fiamma fa uno spettro; quella che della fiamma fa una fiamma morta. Per semplificare, analizzo solo la prima.

[3] La parola «metafora» -trasferimento, trasposizione- indica etimologicamente la collocazione di una cosa al posto di un'altra: quasi alieno loco collocatur, dice Cicerone (De oratore, III, 38). Tuttavia nella metafora il trasferimento è sempre reciproco: il cipresso nella fiamma e la fiamma nel cipresso -la qual cosa suggerisce che il luogo in cui si sposta ciascuna delle due non è quello dell'altra, ma è un luogo sentimentale, identico per entrambe. La metafora, dunque, consiste nella trasposizione di una cosa dal suo luogo reale al suo luogo sentimentale.